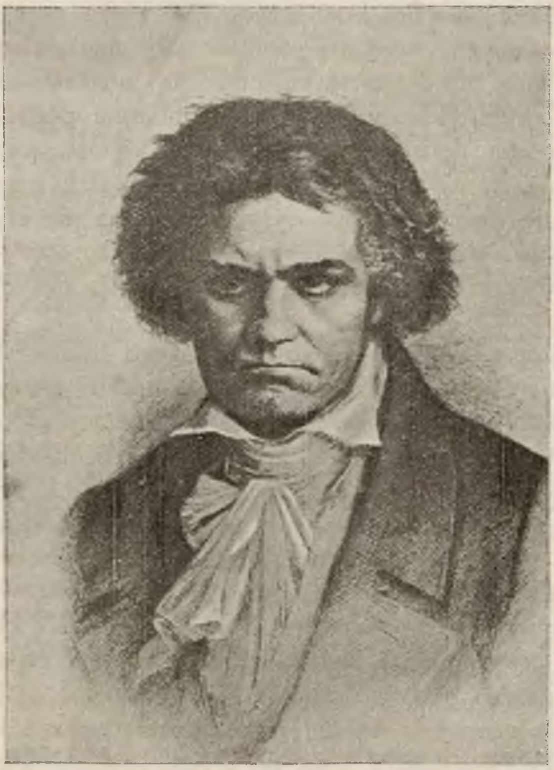
Rok II. Lwów-Warszawa — Grudzień 1920. Nr. 26.

GAZETA MUZYCZNA

NACZELNY REDAKTOR: PROF. STANISŁAW NIEWIADOMSKI.



LUDWIK VAN BEETHOVEN
(* 16. grudnia 1770 r. — † 26. marca 1827 r.)

BEETHOVEN.

Fakt, że w połowie grudnia roku bieżącego upływa stopięćdziesiąt lat od chwili, kiedy Największy Muzyk przyszedł na świat, nie jest sam przez się niczem więcej, ponad dojście szeregu rocznic do pewnej cyfry, od której istnieją doskonalsze, znaczące na zegarze wieczności całkowite, upływające stulecia. Ważną natomiast i wiele mówiącą jest raczej okoliczność, że społeczeństwa uczuwają niepowstrzymane pragnienie, więcej nawet — konieczność absolutną niby jakiś nakaz duchowy, któremu nikt oprzeć się nie zdoła; i zgodnie składają wielkiemu Imieniu hołd, Geniuszowi i Człowiekowi najgłębszą cześć, biorąc do tego asumpt nietyle z samej daty dziejowej, ile z wypadków chwili i ze stanu ogólnego, w jakim oświecona część ludzkości dziś się znajduje.

W wieku olbrzymiego zmagania się dobrego ze złem, w wieku przewrotów, walk i nieprzeliczonych ofiar krwi i życia, w wieku przerażającego upadku wszelakiej kultury, szalonego rozpędu i gwałtów siły materjalnej a w rezultacie i niezmiernego poniżenia zasad moralnych, część ta ludzkości zwraca się jednomyślnie, ku wielkim swoim jednostkom, aby symbolicznie podać sobie dłoń i zaczerpnąć oddechu w atmosferze wspólnego ideału, wyrastającego ponad sprawy egzystencji materjalnej, ponad życiowe zabiegi, namiętności, troski, waśnie i wzburzenia. A gdyby tej jednomyślności nie było, gdyby ona nie miała się pojawić na jedną chwilę przynajmniej, to należałoby zwątpić całkowicie, że jakieś ideały wspólne istnieją, w imię których ludzkość może o jasnej, dobrej i pięknej przyszłości zamarzyć.

Beethoven jest własnością całego kulturalnego świata. Wysokie swe stanowisko zajmuje jako Genjusz i Człowiek. W nadludzkiej sile umysłu i wyobraźni twórczej tkwi wielkość Jego genjuszu; w granitowej mocy charakteru, we wzniosłości duszy, w dostojeństwie cierpienia, leży wielkość Beethovena-człowieka.

Dzieje Jego życia, to nie szereg wypadków: zwyczajnych walk i powodzeń, nie zbiór dat związanych z utworami, godnościami spływającemi na artystę i zmianą stanowisk, tytułów, i miejscowości działania. To wielka tragedja, w której lata dziecięce są równie chmurne jak górną jest młodość — mówiąc słowami naszego poety — a wiek męzki pełen jest klęski. Nie tej klęski, co niszczy egzystencję do szczętu, lecz tej, która będąc męką dla twórcy, staje się źródłem kastalskiem dla sztuki, która pastwiąc się nad ofiarą, zamiast sił ją pozbawić, podnieca nieustannie jej energję do mężnego oporu i zmusza „los uchwycić za paszczę".

Testament Heiligenstadski i list do „Nieśmiertelnej Ukochanej", to dwa największej wagi dokumenty życiowej tragedji Beethovena. Utrata słuchu, ten najokrutniejszy cios, jaki w muzyka mógł uderzyć, dyktował mu pierwsze z dwóch pism, drugie było wyrazem nieukojonej tęsknoty, jedynej wiernej towarzyszki wielkiego samotnika, nieopuszczającej Go do grobu.

Marzenia Jego nie ziściły się nigdy, głuchota oddzielała Go coraz bezlitośniej od wszelkiego zewnętrznego dźwięku, a jasne, ciepłe szczęście rodzinne nigdy nie zawitało w progi Jego domu. Ani śmierć wzywana w chwili zwątpienia, ani utęskniona Kochanka nie usłuchały wołania. Ale za to zrządzeniem wyższej

jakiejś Siły, fantazja Jego twórcza, niewyczerpana w swem bogactwie i niestrudzona w produktywności swojej, stała się wspaniałym gmachem, w którym osobiste szczęście Jego, zamknęło się całkowicie. W tym to gmachu jedynie mógł się urodzić „Hymn do radości“, której w życiu realnem zaznał tak mało, i tu tylko mogło wielkie jego serce obejmować Miljony, dzieląc się z nimi miłością i szczęściem. A spełniło się to jednak jak wszystkie jego zamierzenia w dziedzinie sztuki, bo Miljony odczuwają dziś każdą myśl Jego i każdą intencję, żywiej może niż współcześni. I mimo lata płynące nieubłaganie, sztuka Jego zachowuje swą moc, a imię Jego swój blask.

Żył dla Prawdy, Dobra i Piękna. Z odwróconym też wzrokiem od ohydnych mętów przewalających się przez świat dzisiejszy uwielbiamy w Nim ten Trójzespół, i cześć mu składamy; chwytając tem samem za ogniwo, którem każdy naród, mimo umiłowanie własnej sztuki, z ogólną światową kulturą pragnie się łączyć.

St. Niewiadomski.

BEETHOVEN
W STOSUNKU DO MUZYKI POPRZEDNIEJ I PÓŹNIEJSZEJ.

Dzieje twórczości muzycznej dzielą historycy na epoki, którym najczęściej dają miana od nazwisk najwybitniejszych mistrzów danego okresu. Tak np. okres panowania muzyki niderlandzkiej (w. XV i XVI) bywa dzielony na epoki Dufaya, Okeghema, Josquina de Près, Willaerta i Orlanda di Lasso; w okresie hegemonji muzycznej Włochów epokom dają nazwiska tacy mistrzowie, jak Palestrina (szkoła rzymska), Gabriellowie (szkoła wenecka) lub Alessandro Scarlatti (szkoła neapolitańska); potem przychodzi okres klasyków niemieckich, w którym odróżniamy epoki: naprzód Bacha i Händla, później Haydna i Mozarta i wreszcie Beethovena.

Aż do tego czasu działo się tak, że każda nowa epoka wprowadzała nowy „styl“, który stawał się niejako modą, usuwając w cień epokę poprzednią. Nawet taki Josquin de Près, który przyćmił swą sławą wszystkich kompozytorów poprzednich i spółczesnych, którego uwielbiał zarówno dwór papieski, jak i Marcin Luter, — nawet ów Josquin w epoce Palestryny i Orlanda był już całkowicie zapomniany. Podobnie i styl Bacha ustąpić musiał przed stylem Haydna i Mozarta, i był czas, gdy o „starym Bachu“ niemal zupełnie zapomniano, a natomiast synowie jego, a zwłaszcza Filip Emanuel i Jan Krystjan, przedstawiciele ówczesnego „modernizmu“, cieszyli się tak rozgłośną sławą, o jakiej wielki Jan Sebastjan nawet nie marzył.

Przyszedł wreszcie Beethoven i, objąwszy spadek po Haydnie i Mozarcie, którzy byli przedmiotem jego uwielbienia, nie został przecież ich epigonem, lecz, postępując dalej po wskazanej przez nich drodze rozwoju, stworzył styl własny i stał się ojcem nowej epoki.

Ale odtąd dzieje muzyki nie idą już dalej tym samym trybem. Jak Szecherezada zdołała uniknąć okrutnego losu swych poprzedniczek i utrwalić swe panowanie, opowiadając przez „tysiąc i jedną noc“ swe powieści, przykuwające uwagę szacha, — tak i Beethoven wyłamał się z pod praw, ciążących nad twórczością muzyczną czasów poprzednich; bo oto 93 lat upłynęło już od jego śmierci, a muzyka jego nie ustąpiła jeszcze z tego dominującego stanowiska, jakie zajęła na początku XIX wieku.

Po Beethovenie przyszli tak zwani „Romantycy“ — naprzód Weber i Schubert, potem Mendelssohn, Szopen i Schumann, których nazwiska stały się hasłem nowych dążeń; muzykologja odróżnia dalej kierunek neo-romantyczny,

na czele którego stawia Brelioza, Wagnera i (niesłusznie) Liszta *); wreszcie w najnowszych czasach twórczość muzyczna szuka znów odmiennych dróg i wypływają coraz to nowe nazwiska kompozytorów, kreowanych na koryfeuszów nowych kierunków. Ale stosunek ich do Beethovena nie jest już tego rodzaju, jak Beethovena do jego poprzedników.

Nie mamy żadnej podstawy do twierdzenia, że Beethoven przewyższał geniuszem Mozarta czy Haydna, Bacha czy Händla lub Palestrinę. Rzecz prosta, że musiał on pomnożyć przekazany przez epoki poprzednie dorobek muzyczny i stworzyć nowe wartości, jeżeli nie miał ugiąć się pod ciężarem imion swych poprzedników, lecz stanąć obok nich, jako nowy „klasyk", jako najdoskonalszy wzór „nowej epoki". I tego właśnie udało mu się dokazać.

W miarę, jak dzieła Beethovena przenikały do coraz to szerszych kół muzykalnych, wzrastało przekonanie, że są one najpotężniejszym wyrazem spółczesnego pojęcia muzyki, że nastała w muzyce nowa epoka — epoka „beethovenowska". Kult dla Mozarta i Haydna nie został wskutek tego pogrzebany, a i wskrzeszony po półwiekowem zapomnieniu Jan Sebastjan Bach pozostanie chyba po wszystkie czasy jednym z największych „świętych" w kościele muzyki. Wszelako, w zestawieniu z „nową muzyką" Beethovena, wszystko poprzednie stało się „muzyką dawną": to była „ars nova", a tamto „ars antiqua", zawsze jeszcze piękna lub czcigodna, ale już nie odpowiadająca całkowicie spółczesnemu odczuwaniu muzyki. Komponowanie w stylu Bacha lub Mozarta mogło uchodzić nadal jedynie, jako umyślne „archaizowanie", jako „stylizacja", podobnie jak strój rokokowy mógł być jeszcze uważany za piękny, ale dawał się użyć jedynie do przebrania się na bal kostjumowy.

Inaczej zupełnie przedstawia się stosunek do Beethovena jego następców. I oni postarali się o stworzenie nowych wartości muzycznych, a najwybitniejsi wśród nich znaleźli w sobie dosyć indywidualności i genjuszu, aby wytworzyć własny styl. Ale żadnego z nich nie można już było przeciwstawić Beethovenowi, jako „nowego klasyka", a wszyscy razem nie zdołali dokazać tego, aby muzyka Beethovena stała się „muzyką dawną", a styl jego „stylem archaicznym". Przeciwnie — niejeden z tych „nowych stylów" zdążył już zwiędnąć, niejeden rozgłośny utwór późniejszych czasów robi dziś wrażenie „przestarzałego", podczas gdy cała prawie muzyka Beethovena imponuje nam jeszcze swą wielkością i świeżością, a niektóre dzieła z ostatniej fazy jego twórczości przedstawiają dotychczas głębie, trudniejsze dla wielu do przeniknięcia, niż utwory nowoczesne, uchodzące za najbardziej skomplikowane.

Przeciwstawiając spiżowej trwałości dzieł Beethovena względną kruchość muzyki późniejszej, nie myślimy oczywiście o całej tej muzyce, która wyrosła na podłożu wybujałego wirtuozostwa w XIX wieku, — o utworach skrzypcowych Paganiniego, Lipińskiego, Bériota, Vieuxtempsa i Wieniawskiego, lub fortepianowych Fielda, Henselta, Alkana, Thalberga, Liszta i Rubinsteina, — ci twórcy bowiem byli przedewszystkiem wirtuozami, a więc artystami, których działanie obliczone jest na krótką metę, na efekt natychmiastowy. Do kompozytorów-wirtuozów zaliczyć też można w pewnej mierze i Spohra, pomimo silnego wpływu, jaki wywarł na muzykę spółczesną swą ogromną twórczością, obejmującą 9 symfonji i niezliczoną ilość dzieł kameralnych, koncertów, oper i oratorjów. Cała ta produkcja dla nas prawie już nie istnieje.

Zwróćmy się jednak do takich nawskróś twórczych duchów, jakimi bez wątpienia byli Weber, Schubert i Mendelssohn. Jakież spustoszenia poczynił czas w ich dziełach, tak uwielbianych swojego czasu przez cały świat muzykalny!

Trzy uwertury Webera (do „Oberona", „Euryanthy" i „Wolnego Strzel-

---

*) Bravo! Nareszcie odważył się to ktoś napisać! (p. r.)

ca") pozostaną na zawsze świadectwem jego genjalności; ale jakże dalecy jesteśmy już od całej jego muzyki fortepianowej!

Schubert wzrusza nas dotychczas szczerością swego natchnienia w 2 grywanych symfonjach, kilku dziełach kameralnych i oczywiście w pieśni; form klasycznych nie mógł jednak nigdy całkowicie opanować, to też dziesięciu jego wielkich sonat, pomimo skarbów genjalnej inwencji, jakie zawierają, nikt już nie grywa.

Najwięcej może danych na „klasyka" posiadał Mendelssohn, który w „wielkich formach" wypowiadał się z całą swobodą. Jego oratorja, symfonje, sonaty, koncerty fortepianowe i dzieła kameralne budziły niegdyś podziw i zachwyt; dziś wszelako stały się dla nas po większej części muzyką przebrzmiałą. Z większych jego utworów jedynie Koncert skrzypcowy, Uwertura do „Snu nocy letniej" i fortepianowe „Variations serieuses" oparły się niszczącemu wpływowi czasu.

Twórczość Szopena musimy tu pozostawić na boku, gdyż stanowisko jego w dziejach muzyki jest zupełnie wyjątkowe. Jako twórca nowych harmonji, nowego stylu fortepianowego, nieznanego przedtem wysubtelnienia wyrazu muzycznego, wreszcie jako ojciec „kierunku narodowego", który w późniejszej muzyce tak znaczną odegrał rolę, posiada Szopen znaczenie epokowe. Ta okoliczność wszakże, że ograniczył się on niemal wyłącznie do szczupłego zakresu drobnych form fortepianowych, czyni go wprawdzie tem bardziej fenomenalnym, ale zarazem usuwa wszelką możność porównania jego twórczości z tytaniczną i wszechstronną działalnością kompozytorską Beethovena.

Podobne stanowisko zajmuje też Schumann, pomimo swych czterech symfonji, szeregu utworów kameralnych, kilku dzieł wokalnych większych rozmiarów i opery „Genowefa". Jego prawdziwie romantyczna fantazja i śmiałość w kroczeniu nowemi drogami, zdala od utartych szablonów, wywarła niewątpliwie wielki wpływ na całą późniejszą muzykę. Prawdziwym mistrzem jest jednak Schumann w minjaturze muzycznej: w fantazyjnych utworach fortepianowych i w pieśni.

Pominąć też musimy całą twórczość operową XIX wieku, po pierwsze dlatego, że z twórczością Beethovena w żadnym prawie nie pozostaje związku, po drugie zaś dlatego, że opera, jako utwór heterogeniczny, wogóle znacznie mniejszą od innych rodzajów muzyki wykazuje trwałość.

Pewne pokrewieństwo z operą posiada muzyka programowa, czyli t. zw. „poemat symfoniczny", którego wynalazek przypisywany bywa Lisztowi. Oczywiście Liszt mógł „wynaleźć" tylko nazwę, gdyż programowość w muzyce znana była już dawniej, nawet przed Berliozem (Kuhnau w XVII, Jannequin w XVI wieku). Załączając programy literackie do swych „wielkich poematów symfonicznych" Liszt robił „z ułomności cnotę", chciał bowiem pokryć zasadą programu swą nieudolność w opanowaniu większych form muzycznych. O nim samym, w zestawieniu z poprzednio wymienionymi wielkimi twórcami, a zwłaszcza z Beethovenem, nie można tu pisać, gdyż miejsce jego w historji muzyki jest pomiędzy wielkimi wirtuozami.

Co do poematu symfonicznego, to forma ta, tak chętnie do niedawna uprawiana przez niektórych kompozytorów, zdaje się obecnie wychodzić już z mody: wnioskować to można choćby z tego, że autorowie wzdragają się już wkładać słuchaczom w rękę szczegółowy program literacki, utrzymując, że kompozycja powinna się tłumaczyć sama przez się. Utrudnia to ogromnie zrozumienie intencji autora i jest oczywiście przeciwne samej zasadzie muzyki programowej, która ma być zastosowana do pewnej treści ideowej, — tej zaś sama muzyka w przybliżeniu nawet „opowiedzieć" nie jest w stanie.

O trwałości muzyki najnowszej nie można jeszcze przesądzać. Z całego okresu po-beethovenowskiego jeden tylko może kompozytor poszedł śladami Beethovena i potrafił połączyć do

skonałość formy z treścią ważką i posiadającą wszelkie cechy trwałości. Tym kompozytorem jest Brahms, którego wszystkie 4 symfonje, dzieła kameralne, koncerty i „Requiem“ znaczną już próbę czasu wytrzymały i bodaj że nadal wytrzymają. Kompozycje Brahmsa nie wpadają łatwo w ucho za pierwszem usłyszeniem, nie olśniewają blaskiem instrumentacji, którym wielu kompozytorów nowoczesnych pokrywa brak treści muzycznej; ale za to — podobnie jak dzieła Beethovena — stają się tem bliższe i cenniejsze, im lepiej się je poznaje.

Przypuszczać można, że Brahms zaliczony zostanie z czasem do „klasyków“, aczkolwiek nie dał początku nowej epoce, którąby była zarazem końcem epoki Beethovena.

Możemy tedy powiedzieć, że dotychczas trwa jeszcze epoka Beethovena.

Fr. Brzeziński.

Dr. JÓZEF REISS *).

DWA ARCYDZIEŁA: IX SYMFONJA I MISSA SOLEMNIS.

Jedenaście lat minęło od ukończenia siódmej i ósmej symfonji, gdy Beethoven zabrał się do kompozycji nowej symfonji, którą ukończył w roku 1824. Zewnętrznie różni się dziewiąta symfonja od poprzednich tem, że prócz zwykłych tradycyjnych czterech części ma jeszcze finał wokalny na chór i głosy solowe z orkiestrą do słów Szylera „An die Freude“. Ale odrębność IX symfonji tkwi głównie w nowych pierwiastkach, znamionujących ostatni okres twórczości Beethovena, będących zarazem zapowiedzią przełomu w rozwoju muzyki nowoczesnej.

Formalnie przedstawia się IX symfonja w sposób następujący: Część pierwsza, allegro $^{2}/_{4}$, d-moll rozpoczynają puste ponure kwinty jakby niepewne drgania, na tle których odzywają się urywane motywy. Z tego chaotycznego mroku wyłania się unisonowy tytaniczny temat pełnej orkiestry. Kontrastem tegoż jest drugi temat w b-dur pełen kojącego spokoju. Na tym materjale tematycznym snuje Beethoven wizje tragicznej walki, obrazy tęsknot, zwątpień i rozpaczy, to znowu obrazy kojącej nadziei. Nastrój grozy wionie z ostatnich taktów allegra, gdzie w chromatycznych postępach opadającego basu wije się nieustannie motyw: d, cis, c, h, b, a, h, cis, d.

Najwyższym wykładnikiem Beethovenowskiego demonizmu jest scherzo, molto vivace, również w d-moll, oparte na rytmicznym motywie bębnów. Motyw ten prowadzą inne głosy początkowo jako fugato w zawrotnem tempie wśród jaskrawych barw orkiestralnych i częstych zmian rytmicznych (rytmy na trzy i na cztery). W przeciwieństwie do ponurego tonu głównego scherza posiada trio utrzymane w takcie alla breve sielankowy wdzięk, zaś w melodji potrąca o nutę słowiańską.

Trzecia część symfonji, to spiewne adagio o szlachetnej kantylenie, mistyczna kontemplacja, jedno z najgłębszych natchnień Beethovenowskich. Po tej modlitwie następuje niemniej uczuciowa część, tkliwe i miękkie Andante moderato pełne tęsknoty i tłumionych łez, po czem wraca adagio, lecz wyposażone bogatemi arabeskami i użyte jako temat warjacyj. Zaledwie przebrzmiała ostatnia nuta adagia w nieuchwytnem pianissimo, gdy nagle odzywa się w potężnem fortissimo jaskrawy dyssonans opóźnienia na akordzie sekstowym. Jest to hasło finału: presto.

Finał wprowadza nas w inną sferę, muzyka wykracza poza ramy swe czysto instrumentalne a przybiera charakter dramatyczny dając w cyklu scen rozwój psychologiczny akcji spojonej z recytatywem instrumentalnym. Recytatyw ten pozbawiony wprawdzie słów posiada jednakowoż taką siłę wyrazu, że jego treść sama jasno się tłomaczy. Po pierwszych taktach presta, które brzmią jakby potężny krzyk bolu, odzy-

*) Streszczenie dwóch ustępów z monografji „Beethoven“, dokonane przez redakcję za pozwoleniem autora.

wają się kontrabasy z recytatywem a potem kolejno zjawiają się reminiscencje poprzednich części, jakby przelotne wspomnienia przeżytych chwil, a więc najpierw motyw głównego allegra jako wyraz tragicznej walki, po nim znowu recytatyw, następnie rytmy scherza jako powrót oszołomienia, w którego wirze człowiek szuka ucieczki od cierpień życia. Ponowny recytatyw odwraca myśl w inną stronę: motyw adagia jest symbolem rozmodlonej duszy. Wszelako i nie tutaj jeszcze kres i cel dążeń. Po recytatywie bowiem odzywa się już motto finału, a gdy po raz piąty i ostatni przebrzmiały tony recytatywa, zjawia się ostatecznie melodja „hymnu do radości", stanowiącego tematyczną treść finału: wprowadzają ją najpierw kontrabasy unisono, poczem w nieustannej gradacji i wśród coraz to bogatszych splotów kontrapunktycznych nabrzmiewa ten temat do imponującej siły. Lecz radosny ton, przenikający melodję hymnu nie może jeszcze wszechwładnie opanować nastroju całości: nagle, załamują się pogodne rytmy i znowu przedziera się przeraźliwy krzyk dysonansowy mącący radość; jest to najjaskrawszy dyssonans, jakiego Beethoven użył kiedykolwiek, by tylko znaleźć odpowiedni środek do charakterystyki wyrazu: na sekstowym akordzie toniki umieszcza bowiem akord zmniejszony septymowy tak, że równocześnie brzmią wszystkie tony skali d-moll.

Dopiero po tym ostatnim wysiłku tragicznej rozpaczy rozlega się niespodziewanie ludzki głos, jakby wyzwolenie z długiego przykrego snu; sam baryton bez wszelkiego akompaniamentu spiewa w formie recytatywu następujące słowa: „Przyjaciele, nie takie tony, lecz zanućmy pieśń milszą i radośniejszą!" Są to własne słowa Beethovena, który długo mozolił się nad tem, w jaki sposób wprowadzićby po finale instrumentalnym chór głosów ludzkich. Po tym recytatywie następuje więc ostatecznie finał wokalny do znanych słów ody Szylera: „Freude, schöner Götterfunken" etc.

Część tę zaczyna najpierw głos basowy, poczem przyłączają się głosy chóru, jest to sa sama melodja, którą poprzednio zaintonowały kontrabasy po ostatnim recytatywie instrumentalnym: melodja pełna prostoty, niemal ludowa, nie bez cienia trywialności! Kontrastem tej „patryjarchalnej" melodji, jak ją trafnie nazwał Gwido Adler, jest dramatyczna melodja do słów „Seid umschlungen Millionen".

Oda składa się z kilku ogniw, po głównej melodji hymnu rozlegają się marsowe rytmy jako apoteoza bohatera; przy słowach „Ihr stürzt nieder Millionen?" przybiera muzyka wyraz religijnego namaszczenia, adagio divoto, poczem następuje kontrapunktyczna kombinacja obydwu zasadniczych tematów „patryjarchalnego" i „dramatycznego", prowadzona jako fuga podwójna (allegro energico). Jednym z najoryginalniejszych ustępów jest solowy kwartet wokalny poco adagio, w którym Beethoven nie liczy się zupełnie z technicznemi warunkami głosu ludzkiego i traktuje go na sposób instrumentalny. Radosne prestissimo z tematem hymnu w diminucji kończy symfonję.

IX symfonja posługuje się potężnym aparatem orkiestralnym, wszelako zawsze stosuje Beethoven środki do muzycznego wyrazu i szafuje nimi z niezwykłą ekonomją. Instrumentację IX symfonji poddał R. Wagner nieznacznym retuszom, o czem mówi w piśmie „Zum Vortrage der IX Symphonie" (IX tom pism str. 282).

Pod względem idei poetyckiej jest IX symfonja ostatnim ogniwem w cyklu Beethovenowskich symfonij, których przewodnią ideą jest wzlot poprzez mroki walk i cierpień ku świetlanej krainie radości. Swój testament Heiligenstadski kończył Beethoven słowami: „Boże, daj mi bodaj jeden dzień niezmąconej radości!" Pragnął jej w chwili najgłębszego przygnębienia i tęsknił za nią przez całe życie, on, ten wielki samotnik, skazany na tragiczną walkę z losem. A jednak nie szło tu o radość osobistą: twórczość Bee-

thovena owiana jest tchnieniem najwyższego idealizmu. Hymn do radości zamykający IX symfonję, to bezpośredni wyraz tego idealizmu: radość Beethovena to radość miljonów, które oplata węzeł wszechmiłości.

*

W bezpośredniem sąsiedztwie z IX symfonją znajduje się drugie monumentalne dzieło Beethovena: Missa solemnis op. 123. Msza ta (d-dur) owoc pracy kilkoletniej ukończona została w roku 1823. Beethoven cenił ją najwyżej ze wszystkich swych kompozycyj, w zaproszeniu do subskrypcji, skierowanem do panujących dworów europejskich nazywa ją „oeuvre le plus accompli". We formie nie liczy się ta msza z wymaganiami liturgji kościelnej i przekracza znacznie rozmiary zwykłej mszy. Jest to właściwie potężne oratorjum i zazwyczaj w tej też formie wykonywa się je na estradzie koncertowej. Zewnętrznie możnaby je porównać jedynie ze mszą h-moll J. S. Bacha. Pod względem techniki i wyrazu zawiera ona wszystkie cechy stylu Beethovenowskiego z ostatniej epoki.

Podobnie jak IX symfonja, posługuje się i msza potężnym aparatem środków muzycznych: cztery głosy solowe i chór, orkiestra z organami — oto zasadnicza paleta barw; wszelako nie zawsze używa ich Beethoven równocześnie, zależnie od treści tekstu stopniuje skalę środków, to ją rozszerza lub ścieśnia do najmniejszych wymiarów. I tak w radosnem „Gloria" rozbrzmiewa potężnem fortissimo prócz organów cała orkiestra, wzmocniona kontrafagotem i puzonami, podczas gdy misterjum Bożego narodzenia malują same tenory, zawodząc jakby recytatyw gregorjański na tle wioli, wiolonczeli i kontrabasów.

Lecz właściwym środkiem wyrazu jest w „Missa solemnis" nietyle orkiestra, ile raczej partje wokalne, a więc chór i głosy solowe, Beethoven nawiązuje bowiem styl mszy do zasad Palestryny i Gabrielego a oddala się od typu Haydna i Mozarta. U Beethovena jest ona tylko tłem dla partji wokalnej, śpiew unika zamkniętych form okresowych i wyzwoliwszy się z pod schematu krępującego swobodny bieg myśli muzycznej posługuje się deklamacyjnym stylem naginającym się do każdego słowa tekstu i jego treści uczuciowej; całość ma charakter dramatyczny, złożona jakby ze scen o różnorodnej skali nastrojowej od ukojonej modlitwy do wstrząśnień przejmującej grozy. Łącznikiem tych scen dramatycznych jest technika tematyczna nadająca motywom coraz to inną postać, zależnie od wibracji uczuciowego nastroju. W miejsce akordowo-harmonicznej struktury, znamionującej epokę klasyczną (Haydn, Mozart) występuje we mszy Beethovena bogata polifonja; figuracja i ornamentyka znikają jako zewnętrzny szczegół a stają się tylko czynnikiem charakterystycznym jako wyraz poetyckiej idei.

Nieliczne są ustępy mszy, w których orkiestra ma samodzielną rolę, gdy n. p. w Agnus Dei przybiera charakter dramatyczny i głosami wojennej fanfary maluje obraz walki, by uzasadnić znaczenie słów liturgicznych „Dona nobis pacem!"

Zgodnie z tradycją, końcowe ustępy „Gloria" i „Credo" zamknięte są fugą, przyczem puzony idą colla parte ze śpiewem tak, jak to było w dawniejszych mszach. W układzie zewnętrznym nie wprowadza Beethoven wogóle żadnych zmian i zachowuje prawidłowy porządek ustępów mszalnych. Jedynie w tekście zmienia nieraz szczegóły, dodając n. p. w „Gloria" przy słowach: „Miserere nobis" samowolny wykrzyknik Ah! Jest to charakterystyczny przykład jego subjektywnego stosunku do liturgicznego tekstu.

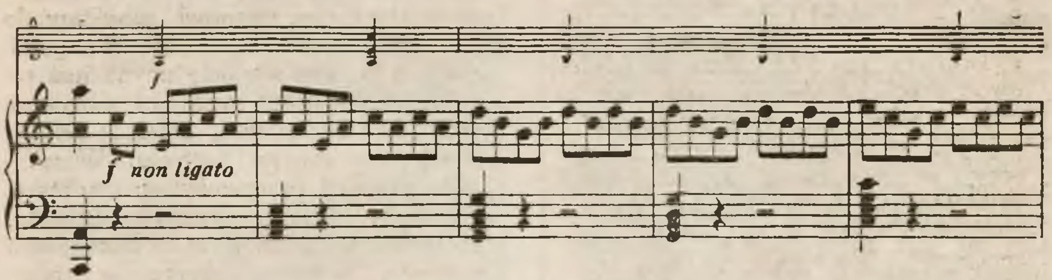
DR. JÓZEF REISS.

SONATA KREUTZEROWSKA

OP. 47. A-dur.

Jeśli o tonacji sonaty decyduje pierwsze ogniwo sonatowe tj. Allegro, to sonata Kreutzerowska winna mieć

tytuł nie sonaty A-dur, lecz A-moll, gdyż to jest właściwa tonacja jej Allegra. W rzędzie skrzypcowych sonat Beethovena jest ona zatem drugą sonatą, utrzymaną w tonacji A-moll obok sonaty op. 23. Przez zaakcentowanie tego szczegółu uwydatni się silniej pokrewieństwo stylu między obydwiema sonatami; nie ulega bowiem wątpliwości, że sonata A-moll op. 23. jest jakby szkicem Kreutzerowskiej i posiada kilka wspólnych z nią analogji. Dość wskazać na reminiscencje motywów z finału op. 23. a z Kreutzerowskiej (łącznik ekspozycji) i jednakie traktowanie fortepianu i skrzypiec (w akordach):



nadto na występujące i tu i tam nagłe Adagio wśród zawrotnego wiru szybkiego tempa; a nadewszystko, co je ze sobą łączy, to ów namiętny ton Presta, dobywający się zwłaszcza w Kreutzerowskiej z żywiołową siłą. Lecz to, co zlekka tylko, niemal szkicowo zaznacza Beethoven w sonacie op. 23., to rozprowadza szeroko w sonacie op. 47. Główna różnica między niemi tkwi we wirtuozowskim charakterze sonaty Kreutzerowskiej. Wszakże pisał ją Beethoven z myślą o wirtuozach: przeznaczył ją bowiem dla skrzypka Bridgetowera, mulata, koncertującego wówczas (1803 r.) we Wiedniu i grał ją z nim na koncercie w Augarten 24. maja, a później po nieporozumieniach z nim, poświęcił sławnemu Kreutzerowi Rudolfowi, również występującemu na estradzie koncertowej, kompozytorowi nieprześcignionych dotąd 40. Etud skrzypcowych. Jej wirtuozowski charakter podkreślił sam Beethoven, uważając ją jakby za koncert: dowodzi tego tytuł, zachowany w rękopisie: *„Sonata scritta in un stilo molto concertante quasi come d' un concerto“*.

Ten koncertowy charakter sonaty Kreutzerowskiej sprawił, że stała się ona ulubioną kompozycją dla popisu wirtuozów i osiągnęła wysoki stopień popularności wśród ogółu dyletantów, którzy nie mogąc sprostać jej trudnościom technicznym, trzymają się od niej zdala i otaczają ją jakby kultem tajemniczości. Najbardziej jednak do spotęgowania tego wyjątkowego stanowiska, jakie zajęła Kreutzerowska wśród innych sonat skrzypcowych, przyczyniła się niewątpliwie książka Tołstoja, która uczyniła z tej sonaty niemal sensacyjne zjawisko.

Oto najpierw słów kilka o tem, jaki jest związek między dziełem Beethovenowskiem a książką Tołstoja: Tajemniczą i demonicznie żywiołową siłę muzyki Beethovenowskiej wyzyskał Tołstoj dla celów swojej doktryny, której przewodnią myślą jest: negacja małżeństwa. Pogląd Tołstoja na małżeństwo przechodził różne stopnie ewolucji od sceptycyzmu aż do zupełnej negacji; „Sonata Kreutzerowska“ jest wykładnikiem tego poglądu; zaś jego illustracją są losy bohatera Pozdnyszewa, który w szale zazdrości zabija swą żonę za jej stosunek ze skrzypkiem Truhaczewskim. Jak się to stało, że on, człowiek spokojny, niezdolny do zbrodni, przecież ją popełnił, na to daje odpowiedź — muzyka, jej fatalistyczna siła działania, jej tajemnicza potęga, która nas wprawia w stan hypnozy, bezwładności, bezwoli. Ona, wywołując — zdaniem Tołstoja — wymianę najbardziej wyrafinowanych uczuć zmysłowych,

przykuła do siebie czy też rzuciła w ramiona dwoje istot (żona Pozdnyszewa i Truhaczewski), ona początkowo uśpiła w Pozdnyszewie wszelką zazdrość, budząc w nim stany nowych, szlachetniejszych i głębszych uczuć, wobec których „zazdrość wydała mu się tak marna, że i myśleć o niej nie mógł“. I w tem tkwi owo „straszne działanie“ muzyki — jak mówi Tołstoj. A w szczególności „straszna“ jest dla niego sonata Kreutzerowska, zwłaszcza w swojej pierwszej części, w Presto. Dalsze części uważa Tołstoj za słabsze: Andante drugiej części, tj. temat warjacji uważa za „mniej wybitne“, warjacje są dla niego „nudne“, a finał „zupełnie słaby“. Czy tak jest, rozważymy to; przedtem jednak sprostować należy jedną nieścisłość Tołstoja, gdy mówi o samym początku:

„Rozpoczęli tymsamym akordem, ona na fortepianie, on na skrzypcach“ — wiadomo bowiem, że skrzypce zaczynają same w sposób rapsodyczny, a po ich wstępnej czterotaktowej frazie powtarza ją fortepian, lecz ze zmianą modulacyjną.

Najtrafniejszy jest sąd Tołstoja o głównym ustępie sonaty t. j. o jej *Presto*, poprzedzonem wstępnem *Adagio sostenuto*. Podobne wstępy wprowadza Beethoven nie zbyt często do sonat; w skrzypcowych sonatach jest to jedyny wypadek, natomiast występują one w sonatach fortepianowych (w „patetycznej“ op. 13., w C-moll op. 111.). Samo Presto istotnie dyszy namiętnością i budzi chwilami ów nastrój grozy i przerażenia, który upatruje w niem i odczuwa Tołstoj. Kontrasty tematyczne niezmiernie jaskrawe; temat główny i temat łącznika, pełne niepokoju, o rytmice zapierającej oddech, zaś drugi temat, naprawdę „śpiewny“ (jak go trafnie określają Niemcy jako „Gesangsthema“), na uroczystych akordach zbudowany, podczas gdy trzeci temat (stale u Beethovena we wielkich sonatach występujący jako temat kodalny) w charakterze nastrojowym zbliża się do pierwszego tematu. To ekspozycja. Druga część Presta, przetworzenie operuje głównie materjałem tematycznym kody, poczem po pozornej repryzie w D-moll, wprowadza zupełnie prawidłowo powrót dwóch pierwszych tematów z łącznikiem i kodą, bogaciej uposażoną, aniżeli w ekspozycji i brawurowo zabarwioną.

Drugi ustęp, *Andante con variazioni*. Sam temat, pełen prostoty i polotu poetyckiego, stanowi silny kontrast wobec poprzedniego Presta; następujące po nim warjacje są wykładnikiem najdoskonalszej techniki konstrukcyjnej, jaka znamionuje zawsze czyto warjacje, czy sonaty Beethovenowskie: zasada gradacji przeprowadzona tu jest w sposób idealny. Druga warjacja staccatowa, wybitnie wirtuozowska jest ulubionym popisem skrzypków. Na miejsce ornamentu wprowadza trzecia warjacja pierwiastek charakterystyczny i w uczuciowej treści staje obok najgłębszych natchnień Beethovenowskich Adagiów. Ostatnia warjacja najdłuższa jest w swoim przepychu ornamentalnym jakby dopełnieniem równie błyskotliwego finału sonaty „Waldsteinowskiej“ op. 53. z tą różnicą jednak, że tutaj jest nastrój głębszy, a zarazem tutaj występują improwizatorskie cechy stylu Beethovenowskiego. Sąd Tołstoja, jakoby cała druga część była „mniej wybitna i nudna“ jest najzupełniej chybiony.

Natomiast możnaby się pogodzić poniekąd ze zdaniem jego, jakoby finał był „słaby“, ale tylko pod jednym warunkiem: jest on słabszy w stosunku do poprzednich ustępów sonaty, słabszy pod względem siły wrażenia, jakie wywiera. Sam dla siebie jest równie doskonały, jak dwa poprzednie ogniwa, lecz łączność jego z niemi nie jest dość organiczna, jest istotnie luźna. Stwierdza to zresztą fakt, znany nam z biografji Beethovena: finał sonaty Kreutzerowskiej przeznaczony był pierwotnie dla sonaty A-dur (op. 30. Nr. 1.) a dopiero później wcielił go Beethoven do sonaty op. 47. niezawodnie dla jego wirtuozowskiego charakteru. Że jednak ucierpiała na tem jednolitość budowy, to nie ulega wątpliwo-

ści; wskutek tego jednolitością nastroju i głębią koncepcji góruje nad sonatą Kreutzerowską jedna ze sonat wcześniejszych t. j. sonata C-moll (op. 30. Nr. 2.), istotnie jakby ulana ze spiżu.

ŻYCIE I DZIEŁA LUDWIKA BEETHOVENA.

Ludwik van Beethoven pochodził z mieszczańskiej rodziny osiedlonej niegdyś w Antwerpji. Dziad jego również Ludwik przybył w roku 1733 do Bonn i otrzymawszy posadę kapelmistrza na dworze elektora kolońskiego w Bonn arcybiskupa Augusta-Klemensa, zamieszkał tu na stałe; syn zaś jego Jan już w Bonn urodzony, na tymże samym dworze zajął posadę nadwornego muzyka w r. 1764 i ożenił się z Marją Magdaleną z domu Keverich. W połowie grudnia roku 1770 urodził się im syn, którego ochrzczono dnia 17 grudnia, skąd też powstała i data urodzin Wielkiego Muzyka.

Muzykalność odziedziczona po dziadku i ojcu, objawiła się u małego Beethovena bardzo wcześnie. Nasunęło to ojcu myśl wyciągnięcia z tego korzyści na wzór świetnej dziecięcej Mozarta. Ale mimo wyraźnych i niepospolitych zdolności, to dziecko żadnych „cudownych" właściwości nie objawiało, próby zaś występów publicznych zawiodły. Lepsze natomiast owoce wydała nauka skierowana ku skromniejszym celom praktycznym. Początkowo prowadzona przez ojca, człowieka lekkomyślnego i nałogowego, dostała się następnie w ręce poważniejszych pedagogów jak van Eeden i Neefe; za nauczycieli jednak, i ludzi takich jak Pfeiffer, Rovantini, Koch i Zeese uważać można, gdyż chwilowo udzielali mu również wskazówek co do gry na klawikordzie, skrzypcach i organach. Ogółem wziąwszy, nauka ta początkowa była autodydaktyczna podobnie jak u Haydna. Nie inaczej działo się i z wykształceniem poza muzyką. Po przejściu szkoły przygotowawczej do gimnazjum, mały Beethoven korzystał ze stosunków z ludźmi światłymi, później zaś czytywał dużo i z zapałem, co mu braki podstawowego wykształcenia zastąpiło. Stosunki nadmienione (zwłaszcza z rodziną p. Eleonory Breuning), miały wielkie moralne znaczenie dla chłopca, stworzyły mu bowiem atmosferę cieplejszą i jaśniejszą niż domowa, głównie z powodu nałogu ojca bardzo przykra. Tylko dzielna, już od dziecięcych lat pełna charakteru i prawości natura, mogła się oprzeć tym wpływom ujemnym. Zamiłowanie do sztuki i konieczność oddawania się pracy dokonały reszty i sprawiły, że rozwój duchowy chłopca poszedł w prostym kierunku, nie zostawiając na nim żadnego innego śladu, prócz poważnego, skupionego w sobie usposobienia i pewnej skłonności do mizantropji. Ale w 12-tym już roku życia rozpoczął zawód muzyka jako zastępca organisty, później jako akompaniator, uprawiał tedy muzykę praktycznie, zdobywając sobie rozgłos muzyka wysoce uzdolnionego, do czego przyczyniły się niemniej i pierwsze fortepianowe sonaty w r. 1783 wydrukowane a poświęcone arcybiskupowi, i w tymże czasie ogłoszony przez Neefego artykuł, mianujący Beethovena drugim Mozartem. Dzięki poparciu hr. Waldsteina, wielkiego sztuki miłośnika, młodzieniec udał się do Wiednia w celu pobierania nauki u Mozarta; śmierć matki jednakże przeszkodziła temu, powołując go z powrotem do Bonn, skąd dopiero w roku 1792 mógł się znowu do Wiednia wybrać, tym razem już ze stałą subwencją księcia. Przedstawiony Haydnowi podczas chwilowego tegoż pobytu w Bonn, przybywszy do Wiednia, młodzieniec do niego zwrócił się z prośbą o naukę*). Nauka ta nie trwała długo, bo w roku 1794 przeszedł Beethoven do Albrechtsbergera i Salierego.

Pobyt w Wiedniu, w którym Beethoven stale już zamieszkał, ułożył się dlań pomyślnie. Arystokratyczne domy wiedeńskie książąt Lichnowskich, hr. Kińskich, hr. Erdödich, hr. Brunswików

*) O studjach Beethovena patrz niżej.

i innych powodowane szczerem uwielbieniem dla sztuki i dla niepospolitego talentu młodzieńca, otoczyły go miłością, opieką i poparciem, któremu zawdzięczał nietylko swobodę niezbędną do pracy, lecz i pogodną a wykwintną atmosferę, jakiej dotąd bezpośrednio w życiu zaznał niewiele. Lekcje i honorarja za kompozycje stanowiły jego utrzymanie. Umysł niezmiernie żywy i gra na fortepianie, a nadewszystko improwizacja tworzyły niezaprzeczenie główną podstawę towarzyskich jego stosunków; ale czysty i zacny charakter a przytem wcześnie wyrobione i nieugięte poczucie własnej wysokiej godności, musiały niezawodnie imponować całemu najwytworniejszemu towarzystwu, w którem się obracał i wpływać stanowczo na nieustanny wzrost rozgłosu i oddawanej mu zewsząd czci. Z pomiędzy licznych jego wielbicieli na pierwszem miejscu obok syna wspomnianej p. Eleonory Breuning Stefana (od 1801 r. we Wiedniu zamieszkał) wymienić należy hr. Maurycego Lichnowskiego, wiolonczelistę Zmeskala, znakomitego skrzypka Schupanziga, Ignacego Gleichensteina i wreszcie dwóch uczni: słynnego później Ferdynanda Riesa i arcyksięcia Rudolfa. Ale ten okres zadowolenia i pogody nie trwał długo, około bowiem roku 1798 zaczęły się objawiać u Beethovena pierwsze zwiastuny głuchoty, która stopniowo występowała coraz silniej. Około roku 1808 słyszał już mało, w lat dziesięć później wcale nic, do tego stopnia, że mógł się tylko porozumiewać zapomocą pisma, grać zaś publicznie już w roku 1808 całkowicie zaprzestał.

Tragiczna ta okoliczność miała oczywiście olbrzymi wpływ na usposobienie Beethovena, zmieniła go prawie w odludka; lecz z drugiej strony, związała go jeszcze silniej z miejscem pobytu i z zawodem a na twórczość wpłynęła w sposób bardzo doniosły. Organizm jego silny nie uległ pod tym ciosem, przeciwnie, energja życiowa zwiększyła się i stawiła dumne swe czoło wszystkim najcięższym przeciwnościom. Duch jeszcze wynioślej zaczął panować nad materją: słuch wewnętrzny, słuch wyrobionej niestrudzonej wyobraźni twórczej zadrwił sobie poprostu z ucha czysto fizjologicznego i produkował nieustannie coraz intenzywniej, coraz oryginalniej, nieznużony i jednakowo płodny, jakgdyby zapasy pomysłów nie miały się nigdy wyczerpać. W pierwszych chwilach zwątpienia Beethoven myślał o śmierci i z tych to czasów pochodzi testament napisany w Heiligenstadzie. W pięknym tym dokumencie spowiada się ze wszystkich uczuć i broni przeciw zarzutom czynionym z powodu niechęci i goryczy okazywanych światu. Powodów do nich miał dużo, biło w nim jednak serce kochające ludzi, świat i przyrodę a nadewszystko sztukę. Dla niej postanowił żyć, chociażby z losem nieustanną przyszło wieść walkę.

W pojęciach życiowych liberalny, w stosunku do wysokich sfer, z któremi zostawał w styczności, od wszelkiej uległości daleki, niekiedy nawet wyniosły, przepełniony był przytem duchem głębokiej pobożności; o tajemnicach jednak religji podobnie jak o zasadach kontrapunktu mówić nie lubił. Traktował je z wiarą i czcią, lecz wolnomyślnie. Marzeniem nieustannem jego było życie rodzinne. Towarzyszki jednak upragnionej nie znalazł z powodu przesądów ówczesnych, które nie pozwalały paniom wysoko położonym oddawać rękę muzykowi. Hrabianka Giucciardi, hrabianka Teresa Brunswik czy też jej siostra późniejsza hrabina Deym, Teresa Malfatti i Marja Sebald były kolejno przedmiotem jego zamiarów małżeńskich. Słynny list do „Nieśmiertelnej Ukochanej“ pisany bez daty w lipcu prawdopodobnie 1812. roku, zwrócony był do jednej z tych wymienionych kobiet, do dziś niewiadomo której. Stosunek do Bettiny Brentano późniejszej hr. Arnim nie miał w sobie nic wspólnego z sercem, można go też raczej literackim nazwać. Że jednak marzenie o ognisku domowem nie ziściło się, przeto w późniejszym już wieku (1815) Beethoven przywiązał się całem sercem do swego bra-

tanka Karola, bo i z braćmi swymi Kasprem-Karolem (urzędnik skarbowy w Wiedniu) i Janem (właściciel dóbr w okolicach Kremsu) utrzymywał stosunki serdeczne. Ale opieka, której się podjął po śmierci brata, w niedługim czasie bardzo mu zaciężyła, gdyż bratanek nie okazał się jej godnym, wciąż nadużywając zaufania swego stryja lekmomyślnie i niewdzięcznie.

Beethoven był do Wiednia przywiązany głęboko. Piękne okolice podmiejskie nęciły go nieustannie swym urokiem, co lata mieszkał to w Badenie, to w Döblingu, Hetzendorfie, Mödlingu, lub Heiligenstadzie. Wycieczki lubił namiętnie, czerpiąc inspirację z piękności przyrody. Społeczeństwo wiedeńskie otaczało go wielką czcią, mimo, że późniejsze dzieła Beethovena nie mogły być dla ogółu zrozumiałe, a pojawienie się melodyjnych oper Rossiniego, musiało szeroką zwłaszcza publiczność w innym zwrócić kierunku. Jeżeli opuszczał Wiedeń, to nigdy na długo, propozycję zaś Hieronima króla Westfalskiego zajęcia posady kapelmistrza w Kassel odrzucił; do czego przyczynili się znacznie magnaci wiedeńscy, zapewniając wielkiemu artyście stałą rentę roczną, aby go z miastem związać na zawsze.

Kulminacyjne punkty działania Beethovena w zetknięciu się z szeroką publicznością, to wystawienie opery „Fidelio" w roku 1805 (a następnie jej wznowienie w r. 1814), to w dalszym ciągu pojawienie się V i VI Symhonji w 1808 i uroczystej kantaty „Der glorreiche Augenblick" podczas kongresu wiedeńskiego, kiedy sława Beethovena dobiegła do szczytu. Msza solenna i IX Symfonja (1823) to znowu pod koniec jego życia dwie chwile największej wagi dziejowej.

Poza chorobą słuchu, Beethoven cieszył się zdrowiem czerstwem i wytrwałem, dopiero około roku 1825 nadmierna praca silnie je podcięła. W roku 1826 wywiązała się choroba wewnętrzna, której następstwem była wodna puchlina, mimo kilku operacji nie dająca się usunąć. Śmierć nastąpiła dnia 26 marca 1827 o godzinie trzy na 6-tą pod wieczór. Burza i uderzenie piorunu, zupełnie w tej porze roku niespodziewane, towarzyszyły agonji Beethovena. Spadły nagle jak znak jakiś symboliczny, tajemniczy, niby wspaniały hołd tej przyrody, którą przez całe życie uwielbiał.

Według Lenza autora pierwszej krytycznej książki o dziełach Beethovena, twórczość jego daje się na trzy główne podzielić okresy. Pierwszy, okres „naśladownictwa" (Haydna i Mozarta), obejmujący opusów 20, trwa do roku 1800, następny, okres „dojrzałości" do r. 1815. Po nich następuje „ostatni", liczony od opusu 96. Franciszek Liszt dzielił twórczość Beethovena tylko na dwa okresy.

Ilość dzieł Beethovena nie dochodzi do wysokich cyfer utworów Haydna lub Mozarta. Tłómaczy się to przedewszystkiem rozmiarami ich, wywołanemi rozszerzoną formą, jakoteż i wielkiem nasileniem harmonji i głosowości. W wyższym jednak stopniu jeszcze tą okolicznością, że absorbowały one duchową siłę twórcy z wysiłkiem znacznie większym, co łączy się niewątpliwie z wybitnym subjektywizmem Beethovena. U żadnego kompozytora przed nim, subjektywizm nie objawił się z siłą tak wielką. Ztąd też Beethoven mimo klasyczną swą powagę musi być zaliczony raczej do nowej epoki, stoi zatem pomiędzy ozdobnym stylem XVIII go stulecia a romantyką XIX-go.

Dzieła Beethovena należy sobie w pamięci w następujący ugrupować sposób: „Missa solemnis" na głosy solowe, chór i orkiestrę op. 123, Msza C-dur op. 87, oratorjum „Chrystus na górze oliwnej", opera „Fidelio", dziewięc symfonij: I. C-dur op. 21, II. D-dur op. 36, III. „Heroiczna" Es-dur op. 55, IV. B-dur op. 60, V. C-moll op. 67, VI. „Pastoralna" op. 68, VII. A-dur op. 92, VIII. F-dur op. 93, IX. D moll op. 125, zakończona chórem do słów Szylera „Hymn do radości", orkiestrowa fantazja „Die Schlacht bei Vittoria", muzyka do utworów scenicznych „Pro-

meteusz", „Egmont", „Ruiny ateńskie" wraz ze słynnemi uwerturami, dalej uwertury: „Koriolan", trzy „Leonory", „Król Stefan" i dwie ostatnie op. 115 i 124, koncert skrzypcowy D-dur op. 61, pięć koncertów fortepianowych: C-dur op. 15, B-dur op. 19, C-moll op. 37, G-dur op. 58 i Es-dur op. 73. Fantazja na fortepian, orkiestrę i chór, dwa romanse na skrzypce, kilka kantat okolicznościowych, „Ah perfido" arję sopranową, przeszło sześćdziesiąt pieśni, siedem zeszytów pieśni angielskich, szkockich, walijskich i iryjskich z towarzyszeniem fortepianu, skrzypiec i wiolonczeli. Sonat fortepianowych istnieje 32. Na czele ich stoją „Patetyczna" op. 13, Appassionata op. 57, Cis-moll op. 27, C-dur op. 53 zwana Waldsteinowską, Les Adieux op. 81 wreszcie ostatnie op. 101, 106 i 109—111. Pomiędzy dziesięcioma sonatami na skrzypce i fortepian znajduje się słynna, zwana „Kreutzerowską" op. 47, dalej posiadamy ośm triów (B-dur op. 97!) szesnaście kwartetów smyczkowych: op. 18, op. 59, op. 74, op. 95, op. 127, op. 130—132 i op. 136, trzy kwintety na instrumenty smyczkowe i na dęte, dwa sekstety, jeden septet (op. 20) i dwa oktety. Nadto dwa zeszyty warjacyj fortepianowych, wśród nich słynne C-moll w liczbie 32 i warjacje na temat Diabellego w liczbie 33, wreszcie wiele mniejszych utworów na fortepian (Bagatele) i na inne instrumenty.

Postać Beethovena jak również i dzieła jego są przedmiotem bogatej literatury. Najobszerniejsze dzieło o nim napisał Amerykanin Aleksander Wheelock Thayer w pięciu tomach. Duże znaczenie posiadają jednak i prace Wilhelma Lenza, Adolfa Marxa, Antoniego Schindlera, Wegelera, Wasielewskiego, Frimmla i Pawła Bekkera (w jednym tomie), Thomasa-San Galliego i innych. Znacznie przeważają w literaturze Beethovenowskiej Niemcy, z pomiędzy Francuzów pisali o nim Chantavoine, d' Indy i Roman Rolland, który prócz dziełka „Beethoven" napisał interesujący romans „Jean Christof" na tle młodości mistrza i stosunków w Bonn.

W Polsce istnieje jedyna książka o Beethovenie Dr. Reissa „Beethoven" świeżo wydana (patrz niżej) u Gebethnera i Wolffa w Warszawie.

UROCZYSTOŚCI POGRZEBOWE BEETHOVENA.

„Świat muzyczny poniósł niepowetowaną stratę słynnego kompozytora. Dnia 26 marca 1827 r. około godziny 6 wieczorem opatrzony św. Sakramentami zmarł Beethoven na wodną puchlinę w 56 roku życia".

Taką wieść rozniosły po Wiedniu zaproszenia na pogrzeb Ludwika van Beethovena, porozsyłane licznie przez jego wielbicieli i przyjaciół.

Wyprowadzenie zwłok nastąpiło z mieszkania domu Schwarzspanier Nr. 200, dnia 29 marca o godz. 3 po południu — naprzód do kościoła św. Trójcy przy Alserstrasse, stamtąd zaś na cmentarz Währinger.

Wrażenie, jakie wywarła śmierć wielkiego mistrza tonów, znalazło swoje odbicie w uroczystym pogrzebie o manifestacyjnym charakterze.

Tłumy nieprzeliczone towarzyszyły orszakowi pogrzebowemu, złożonemu z przedstawicieli świata artystycznego i innych, w strojach żałobnych, z krepą u rękawów.

Na czele orszaku — za krzyżem — szedł kwartet puzonistów, oraz chór męzki złożony z 16 dobranych głosów, który w czasie pochodu wykonywał Miserere naprzemian z zespołem puzonów.

Za tą kapelą postępowało duchowieństwo, a dalej ośmiu członków opery dworskiej niosło trumnę, przystrojoną bogato, dokoła której ośmiu kapelmistrzów podtrzymywało wstęgi od pięknie haftowanego całunu.

Cały ten pochód kroczył zwolna wśród szpalerów 36 jarzących się gromnic woskowych, niesionych przez wybitnych miłośników sztuki, poetów, li-

teratów, kompozytorów, aktorów i muzyków.

Wszyscy oni, ubrani czarno, mieli u ramion bukieciki białych róż i lilii, przewiązane krepą.

Za trumną szło wiele wybitnych osobistości z bratem Beethovena na przedzie; dalej wychowańcy Konserwatorjum i szkoły generałbasu, kapelmistrze i wielu, wielu przyjmujących żywy udział w ubytku, jaki sztuka muzyczna ponosiła.

W kościele, podczas błogosławieństwa chór męzki odśpiewał a capella Libera me, skomponowane przez kapelmistrza v. Seyfrieda.

Poczem trumna, ustawiona na paradnym czterokonnym karawanie, przewiezioną została na cmentarz.

Tutaj — mowę żałobną, napisaną przez Grillparzera — wygłosił aktor teatru dworskiego Anschütz, wśród zebranych zaś rozdawano wiersze o odpowiednim nastroju. Na usypanej mogile kapelmistrz opery dworu Weimarskiego Hummel złożył trzy wieńce laurowe, jako ostatni hołd pozostałych przyjaciół dla odchodzącego w zaświaty mistrza tonów.

Miserere wykonywane przez zespół męzki w czasie pogrzebu Beethovena (jego własnej kompozycji) powstało w sposób następujący. Gdy Beethoven jesienią r. 1812 odwiedzał w Linzu swego brata, który tam posiadał aptekę, miejscowy kapelmistrz katedralny Glöggl zwrócił się z uprzejmą prośbą do słynnego kompozytora o napisanie dlań t. zw. Equale na 4 puzony. Był bowiem zwyczaj, że grywano takowe zawsze w dzień zaduszny (2 listopada). Beethoven przychylił się chętnie do tej prośby i napisał dwa krótkie utwory, noszące na sobie wszakże cechy mistrzowskiej ręki przez głębokość nastroju. Manuskrypt tych utworów dostał się następnie do rąk wydawcy wiedeńskiego T. Haslingera.

Gdy w dniu 25 marca 1827 r. stało się rzeczą pewną, iż katastrofa jest nieunikniona, — Haslinger udał się z owym manuskryptem do kapelmistrza Seyfrieda, proponując, czy by się nie dało kompozycji na puzony przerobić na chorał do słów Miserere, aby chór męzki mógł żegnać odchodzącego mistrza własnymi jego tonami.

Seyfried, po nastąpionej śmierci Beethovena tejże nocy spełnił swoje zadanie i Miserere zostało na czas przygotowane.

Zarówno to Miserere, jak i marsz żałobny Beethovena („Marcia funebre sulla morte d'un Eroe") w układzie Seyfrieda na cztery głosy męzkie z tekstem Jeitellesa ukazały się wkrótce potem w druku w nakładzie Haslingera, z dokładnym opisem pogrzebu Beethovena, z którego niniejszą notatkę czerpiemy.

Obie te kompozycje w wysokim stopniu zasługują na to, aby je mieć na uwadze przy zdarzających się obchodach żałobnych, bowiem głębokość ich nastroju z równą siłą dziś jak przed stu laty przemawia do wrażliwości muzycznej słuchacza.

P. Maszyński.

FIDELIO.

Z powodu pierwszego przedstawienia na warszawskiej scenie Teatru Wielkiego. 20. XI. 1919 r.

Dwudziestego listopada 1805 roku miało miejsce w Wiedniu pierwsze przedstawienie Fidelia Beethovena. Wsławiło tę operę chyba coś więcej niż wielkie nazwisko jej autora; coś więcej niż sama teatralno-muzyczna wartość dzieła, nie dociągniętego od początku do końca do jednego poziomu doskonałości. Jest też zapewne Fidelio, w stosunku do innych kompozycji Beethovena tworem niedoskonałym, mimo to jest dziełem sztuki, dzięki kilku prawdziwie natchnionym scenom, tak wielkiego polotu i siły, iż szukając porównania z dziedziny sztuk innych, śmiało obok genjalnych, choć nie zawsze dociągniętych plastycznych realizacji pomysłów Michała Anioła postawionem być może. Obok artystycznej — wielka moralna wartość dzieła łącząca się z ideologją Beethovena, stanowią o jego wyjątkowości, o powo-

dach tej czci, jaką ono jest otaczane. Siłą swego natchnienia potrafił autor dziewiątej Symfonji, tekst o mniej niż średniej wartości literackiej, przerobiony przez reżysera teatru „An der Wien“ Sonnleithnera z francuskiej operetki Bouilly'ego p. t. „L'amour conjugal“, przekuć na wstrząsający dramat, tem dla swej epoki dziwniejszy, że nie miał zdecydowanego charakteru ani komedji ani dramatu. Pod tym względem posiada Fidelio pewne pokrewieństwo z Fletem zaczarowanym Mozarta. Premiera, która miała miejsce na scenie teatru „An der Wien“ odbywała się w tydzień po zajęciu Wiednia przez wojska Napoleona, na 12 dni przed bitwą pod Austerlitz. Sala widzów była zapełniona przeważnie oficerami francuskimi. Nie był to moment oceniania spokojnego wartości nowej opery. Po trzykrotnem powtórzeniu zeszła z afisza. Krytykę dzieła rezpoczęto już w czasie prób: Mayer, wykonawca roli Pizzarra, skoligacony z Mozartem — a więc czujący się z tego tytułu uprawnionym do krytykowania, pozwolił sobie odezwać się: „takich przeklętych głupstw nigdy by mój szwagier nie napisał“. Po przedstawieniu najbliżsi przyjaciele proponowali przeróbki, skrócenia, zmiany, na które po długich spornych dyskusjach autor się zgodził. Niespokojne, wojenne czasy, powtórne wkroczenie wojsk francuskich do Wiednia w r. 1809 opóźniały wznowienie dzieła. Raz jeszcze gruntownie przerobione, tak pod względem tekstu jak muzyki ukazało się Fidelio w swej ostatecznej, takiej jaką je dziś oglądamy formie w r. 1814 i było 23 razy w sezonie przedstawione.

Młodziutki Schubert sprzedał swe szkolne podręczniki, aby sobie móc kupić wstęp do teatru! Wystawienie Fidelia na scenie w a r s z a w s k i e j miało dla nas Polaków specjalne znaczenie. Przypomniało nam ono żywo niedawne jeszcze czasy martyrologji naszych instytucji artystycznych. Cenzura rosyjska zabraniała wszak pomyślenia nawet o wystawieniu arcydzieła Beethovena. Za blizką placu teatralnego była cytadela warszawska, aby umundurowani, z wyzłoconemi galonami widzowie z bezpłatnych miejsc oficjalnych, mogli spokojnie patrzeć na karzącą sprawiedliwość, jaką losy zasłużenie zgotowały Pizzarrowi. Przykład podobny działałby bez wątpienia w ich umyśle demoralizująco na publiczność.

I dlatego trzeba było dopiero w o l n e j polskiej sceny, aby to dzieło Beethovena do repertuaru opery warszawskiej wcielonem być mogło.

Kult, jakim współczesne, do tak niedawna jeszcze cesarskie Niemcy otaczały Fidelia był właściwie zjawiskiem paradoksalnem. Jakżeż bowiem pojąć można, aby owe sprusaczone Niemcy, które tak na wewnątrz jak na zewnątrz żyły od szeregu lat polityką ohydnego kłamstwa, znosiło taką apologję męczeństwa za prawdę i zwycięstwa cnoty jaką reprezentuje ideja beethovenowskiego dzieła? Tłómaczyć się to da jedynie tym wykładnikiem potęgi niemieckiej, który się nazywał o r g a n i z a c j ą. Wszak wiemy, że owa słynna organizacja zamiast być środkiem rozwoju, stała się najwyższym celem państwowości; to też umysłowość prusko-niemiecka obracająca się w sferze, filozoficznym terminem górnie określonej jako „poza złem i dobrem“ umiała dla „dobra państwa“ organizować najpotworniejsze zbrodnie z równym spokojem jak najpożyteczniejsze instytucje społeczne. Ponieważ kult dla narodowych wielkości był również „zorganizowany“, przeto ze ślepem posłuszeństwem uwielbiano wszystkie najidealniejsze, choćby rażąco sprzeczne z panującym systemem i duchem, arcydzieła. Jak w przyszłych Niemczech będzie wyglądał kult Beethovena, trudno przewidzieć. To jedno jest pewnem, że gdyby Beethoven mógł był dożyć owych Bismarckowsko-Wilhelmowskich czasów, on który z pogardliwem wzruszeniem ramion patrzał na uniżone ukłony Goethego przed ukoronowanemi głowami, on który gwałtownem machnięciem pióra przekreślił imię Bonapartego na karcie tytułowej swej Eroiki, skoro pierwszy konsul po absolutną sięgnął władzę, ten Beethoven, który mimo

krwi flamandzkiej w swych żyłach uważał się za prawdziwego patrjotę niemieckiego, gdyby dożył końca XIX-go wieku byłby z goryczą w sercu rozdarł karty swego Fidelia i stałby się może sam drugim Florestanem, który iż:

Prawdę ważył się rzec śmiało
W więzienia go wtrącono loch...

Beethoven jako artysta, jako twórca jest i będzie przez długie, długie lata wielką świetlaną postacią na horyzoncie, nietylko sztuki lecz życia całej ludzkości.

Zwłaszcza w czasach, które przeżywamy, w których niedostatki i cierpienia zewnętrzne uporczywe, zda się nie mające końca, usprawiedliwiają do pewnego stopnia tak powszechną krótkowzroczność egoizmu osobistego i brak wiary w ideały, warto przypomnieć sobie postać i poddać się urokowi tego wielkiego człowieka; tego, którego życie było jednem nieprzerwanem omal pasmem cierpień i zawodów, który schorowany i trawiony wewnętrzną rozpaczą z powodu najstraszniejszego kalectwa, jakie mogło być udziałem muzyka tj. zupełną prawie głuchotą, śpiewał w boskiem zachwyceniu szylerowską odę do „Radości", w wielkim bratnim uścisku obejmował ludzkość całą, ponad którą „nad gwiazdami mieszka ojciec uwielbiony"...

Dzisiejsze pokolenie artystów hołdujące t. zw. modernizmowi w sztuce, biorące środki sztuki za jej cel, akcesorja za istotę rzeczy, określające twórczość jako czysty produkt intellektu, z lekceważeniem odnosi się często do sztuki Beethovena. — Te jednak nowoczesne kierunki, będące spóźnionym owocem po opadłych już dawno kwiatach pozytywistyczno-materjalistycznej filozofji nie będą nigdy w stanie osłabić nasieniem swem tej żyznej gleby idealizmu, którym tego typu genjusza co Beethoven żywią ludzkość całą. Chwasty a choćby nawet i wonne kwiaty bujnie się rozrastające a rodzące owoce: sztuka-zabawa, sztuka-intellekt, sztuka dla sztuki! zwiędną, przepadną zginą i stać się mogą jeno dodatkiem uprawy dla użyźnionej tchnieniem jakiegoś wielkiego idealisty — roli.

Żaden z Niemców, którzy tomy pisali o Beethovenie nie zdobył się na tak piękną charakterystykę jego genjuszu jak znany pisarz muzyczny francuski Kamil Bellaigue: „Ład i siła tworzą genjusz Beethovena i Napoleona. Ład i siłę odczuł ów stary wiarus francuski, który słysząc finale V-tej Symfonji wstał i zawołał: „L'Empereur"! Ale jego cesarz był jednak mniejszym. Z dwóch światów, stworzonych przez Beethovena i Napoleona, świat Beethovena jest doskonalszy i bardziej boski. Istnieje bowiem świat idealny, w którym materja nie odgrywa roli, w którym nie krzewią się ni zło ni śmierć, świat, w którym siła niezdolna być niesprawiedliwą, ślepą i zbrodniczą, swiat, w którym ład nigdy nie będzie zakłócony ani zniszczony". Duch tego świata, o którym tak pięknie mówi Bellaigue wieje ku nam z dramatycznych scen opery Fidelio, której monumentalnym, symfonicznym skrótem jest uwertura nosząca tytuł: Leonora. Wydobyć z serca swego podobne tony mogła tylko — jak słusznie Beethovena określił Carlyle: obleczona w formę muzyka dusza bohatera.

Henryk Opieński.

NOWOŚCI WYDAWNICZE.

„BEETHOVEN" Dr. Józef Reiss. Nakład Gebethnera i Wolffa.

Dr. Józef Reiss obrał sobie jedną z tych gałęzi muzykologji, któremi bezpośrednio działa się na ogół i osiąga wyniki znacznie wcześniejsze niż w działach ściśle naukowych dla szerokich kół niedostępnych. Nie ujmując też bynajmniej nic ze znaczenia pracom w głębszą treść muzyki i w odleglejsze stulecia sięgającym, trudno nie zauważyć, że nasze społeczeństwo w swojem dość powierzchownem zajmowaniu się muzyką, potrzebuje jak najwięcej tego rodzaju prac, ażeby częściowo chociażby nadążyć za biegiem ogólnego w rzeczach muzyki uświadomienia, jakie za-

granicą spotykamy wszędzie. Dlatego z całem przekonaniem zwracamy uwagę wszystkich miłośników muzyki na ukazującą się z powodu 150-tej rocznicy książkę Dra Reissa, zatytułowaną Beethoven. Można bowiem wprawdzie z tem lub owem zapatrywaniem autora nie zgadzać się, przyjąwszy jednak za zasadę, że głównym celem wszelkiego piśmiennictwa muzycznego jest rozbudzać nieustannie zamiłowanie do muzyki i pogłębiać uświadomienie w jej rzeczach, trudno nie przyznać, że Dr. Reiss zawsze do tego celu dąży, a posiadając środki stosowne, ma wszelką możność osiągnięcia z czasem rezultatów jak najpomyślniejszych. Kwestje estetyczno-filozoficzne w zakresie muzyki nie grają jeszcze żadnej wybitniejszej roli w społeczeństwie naszem, więcej tedy nad usunięciem obojętności, niż jakichś błędnych poglądów czy kierunków pracować potrzeba, więcej nad podniesieniem poziomu muzykalności, niż nad szerzeniem pewnych specjalnych idei lub propagandy dla jakichś określonych kierunków.

Niemcy posiadają ogromną literaturę poświęconą Beethovenowi, inne narody znacznie mniejszą, Polska otrzymuje pierwsze dopiero dziełko o Beethovenie — od Dra Reissa. Jest to wielka jego zasługa. Napisane zwięźle i przystępnie dziełko to podaje naprzód życiorys największego muzyka, a następnie zajmuje się po kolei dziełami jego, rozpoczynając od określenia „nowego stylu instrumentalnego", wchodzącego z Beethovenem na widownię sztuki. Sonaty fortepianowe, skrzypcowe, kwartety smyczkowe i inne kameralne utwory, symfonje, Missa solemnis, uwertury, koncerta, warjacje, wreszcie „Fidelio" i pieśni przesuwają się po porządku przed czytelnikiem o tyle analizie poddane, o ile popularność książki na to pozwala, a nawet co więcej, o ile to w danym razie do poważniejszego wysłuchania kompozycji mogłoby się okazać niezbędnem.

Co do podziału twórczości Beethovena, Dr. Reiss oświadcza się za Lisztowskim na dwa okresy, a przeciw ogólnie od Lenza przyjętemu na trzy. Możnaby to wytłumaczyć tylko tem, że z biegiem czasu istotnie różnice pomiędzy pierwszym a drugim okresem zacierają się po części, występują zaś głównie między dwoma pierwszemi a trzecim, wkraczającym już w przyszłość zarówno olbrzymim rozpędem twórczym jak i swobodą form. Z biegiem wszakże życia Beethovena wiąże się lepiej podział, na trzy okresy: młodość i naśladownictwo, dojrzałość i równowaga, wiek późniejszy i odwrócenie się zupełne od współczesności.

Większego zresztą znaczenia szczegół ten niema, w przedmiocie bowiem, poinformowawszy czytelnika o głównych, źródłowych dziełach literatury Beethovenowskiej autor zaznacza, że nie chodzi mu o nową konstrukcję poglądów na twórczość Beethovena, lecz o „możliwie objektywny jej obraz".

Co do życiorysu zapowiada Dr. Reiss (podobnie jak i w swej historji), iż „wszelką anekdotę odrzuca". Ta uwaga niech jednak czytelnika niezbyt skłonnego do czytywania „ciężkich" rzeczy, nie przeraża zanadto, gdyż autor w ciągu swej pracy nie okazuje się tak bardzo surowym dla anekdoty, i przytacza niejedną, co zdaniem naszem jest rzeczą zupełnie przystojną, jeżeli się ma przyczynić do uzupełnienia obrazu i jeżeli odnosi się do artystycznych spraw a nie drobiazgowych szczegółów życia. Do pewnego stopnia anekdotycznie wyglądają niektóre wskazówki, dawane rzekomo przez samego Beethovena co do genezy tej lub owej kompozycji, a jednak Dr. Reiss nie zapomina ich podać, czytelnik zaś bardzo chętnie przyjmuje. W ogólności książka napisana jest ciepło i przy średnich nawet wiadomościach o muzyce, każdy miłośnik sztuki przeczyta ją z przyjemnością i pożytkiem. Zamiar utworzenia objektywnego obrazu powiódł się, a jeżeli autor stosownie do uczynionej uwagi rozszerzy ją kiedyś w przyszłości, to razem z objętością i wartość jej może wzróść jeszcze znacznie.

st. n.

DZIEŁA BEETHOVENA W POLSCE.

Zanim „Gazeta muzyczna" umieścić będzie mogła przyrzeczoną pracę Dr. Alicji Simonówny p. t. „Beethoven w świetle polskiej krytyki", która nie dała się ukończyć na dzień rocznicy, z powodu, że autorka do kraju przybyła bardzo niedawno, w kilku bodaj zdaniach pragniemy naszkicować dzieje największych dzieł Beethovena w Polsce, co przedewszystkiem powinno się zacząć od zaznaczenia, iż niema ani jednego, któreby wykonane nie było.

„Fidelio" wykonywane na scenie niemieckiej we Lwowie a więc przed rokiem 1870, po polsku pierwszy raz dane było w Warszawie dnia 20. listopada 1919 roku na scenie Teatru Wielkiego. Przedtem na lat kilka odśpiewali je uczniowie prof. Marsa, którego intencje muszą tu być z uznaniem zaznaczone, mimo że zadanie było ponad siły wykonawców, więc i rezultat artystyczny niewielki.

IX Symfonję wykonano we Lwowie po raz pierwszy w roku 1901 pod dyrekcją M. Sołtysa. Poczem powtarzano ją kilkakrotnie w latach 1902, 1903 i 1919. Kraków poraz pierwszy usłyszał IX-tą w roku 1913, odegraną przez orkiestrę Tonkünstlerów z Wiednia pod dyrekcją Oskara Nedbala a przy współudziale chórów i solistów miejscowych. Warszawa poznała ją w roku 1885 pod dyrekcją Rzebiczka, poczem symfonja niejednokrotnie była wykonywana, a od czasu istnienia Filharmonji rokrocznie.

Missa Solemnis wykonana we Lwowie po raz pierwszy w roku 1914 pod dyrekcją A. Sołtysa, przy współudziale kwartetu solowego zamiejscowego, w żadnem innem polskiem mieście nie była dotąd dawana. Warszawa usłyszy ją po raz pierwszy w roku 1921 w styczniu pod batutą Dra Rodzińskiego.

„Chrystus na górze Oliwnej" był wykonany we Lwowie w roku 1904 pod dyrekcją M. Sołtysa. Wykonały dzieło to chóry Towarzystwa muz. i Konserwatorjum.

Mszę C-dur wykonywano w katedrze pod dyr. H. Jareckiego kilkakrotnie.

Septet i wszystkie kwartety smyczkowe bez wyjątku, słyszał Lwów przed wybuchem wojny. W latach ostatnich kwartet brukselski i kwartet Capeta wykonywały tamże ostatnie opusy Beethovenowskie przy wielkiem zainteresowaniu publiczności. Warszawa mniej się muzyką kameralną zajmuje, natomiast symfonje i koncerty fortepianowy i skrzypcowy „Filharmonja" kilkakrotnie daje słyszeć co roku.

W nieco odleglejszej przeszłości, Lwów słyszy wszystkie symfonje po kolei: wprowadził je Karol Mikuli, w dalszym ciągu wykonywał Rudolf Szwarc i Mieczysław Sołtys. Z pośród znakomitych pianistów należy wymienić I. J. Paderewskiego, jako wykonawcę koncertu Es-dur.

Rzecz prosta, że sonaty fortepianowe, warjacje, sonaty skrzypcowe, tria, pieśni i inne mniejsze kompozycje nie schodziły z programów nigdy zarówno szkolnych jak koncertowych. W zacisznych kołach domowych sonata była u nas niemniej codzienną rzeczą jak i zagranicą, rozumie się ta najpopularniejsza — „Patetyczna", „Księżycowa", „Appassionata" i inne mniej trudne.

KRONIKA LAT: 1770—1827.

1770. W połowie grudnia przychodzi na świat Ludwik van Beethoven w Bonn. W tymże roku zmarł skrzypek Tartini w Padwie. W Ameryce w N. Jorku wykonano po raz pierwszy „Mesiasza" Händla. W Niemczech ruch koncertów zaczyna się bardzo ożywiać.

1771. Ukazują się w Medjolanie: ostatnia opera I. A. Hassego „Ruggiero" i jedna z pierwszych Mozarta „Ascanio in Alba". I. G. Sulzer (1720—1779) estetyk niemiecki występuje z dziełem „Theorie der schönen

Künste". Pojawiają się też po raz pierwszy w druku Ody Klopstocka, do których później komponowano muzykę niejednokrotnie.

1772. Wykonano w Hamburgu a więc po raz pierwszy w Niemczech „Mesiasza" Händla. Wogóle na ten rok jak i na **1773** wypada najwyższy rozkwit oratorjum passyjnego.

1774. Gluck występuje z „Ifigenją w Aulis" w Paryżu. W Niemczech zaczyna się tworzyć muzyczna literatura dydaktyczna, śpiew ludowy rozwija się. Kirnberger wydaje pierwszą część swojego dziełka „Die Kunst des reinen Satzes", Padre Martini w tym i w następnym roku: „Saggio fondamentale di contrapunto".

1775. Pojawiają się pierwsze ballady do śpiewu (Andrego „Leonora"). Urodził się Antoni Radziwiłł autor muzyki do „Fausta". Göthe zamieszkał w Weimarze.

1776. Piccini przybywa do Paryża. Walka Glukistów z Picinistami rozpoczyna się. Historyk angielski Ch. Burnej występuje ze swoją „A general history of music" podobnie i John Hawkins z dziełem taksamo zatytułowanem.

1777. Gluck wystawia w Paryżu „Armidę" w **1778** Piccini — „Rolanda". I. N. Hummel rodzi się.

1779. Gluck występuje z „Ifigenją w Tauris". W tymże czasie pojawiają się pieśni ludowe Herdera. W Polsce Maciej Kamieński zbiera oklaski za pierwszą polską operę „Nędza uszczęśliwiona" (1778) i dwie następne: „Zośka" i „Cnotliwa prostota" (1779).

1780. Paesiello święci tryumfy ze swoim „Cyrulikiem sewilskim" w Petersburgu. Gluck komponuje muzykę do tekstów Klopstocka (Ody). Fortepian młotkowy wchodzi coraz szerzej w użycie, pedał zostaje ulepszony. Praktyczne użycie basu cyfrowanego zaczyna zanikać. Hiller otwiera koncerty Gewandhauzu w Lipsku w r. **1781.**

1782. Opera wiedeńska wystawia „Uprowadzenie z seraju" Mozarta po raz pierwszy. Pojawiają się pierwsze układy pieśni ludowych Schulza. John Field przychodzi na świat w Dublinie.

1784. Zmarł Friedeman Bach w Berlinie, a urodził się Ludwik Spohr w Brunszwiku. W Paryżu założono Konserwatorjum. Tamże wystawiono po raz pierwszy operę Grétry'ego „Ryszard Lwie-serce". W Londynie urządzono trzydniową uroczystość ku uczczeniu pamięci Händla, co dało początek muzycznym festywalom.

1785. W Wiedniu i w Pradze wystawiają „Wesele Figara" Mozarta po raz pierwszy. Karol Kurpiński przychodzi na świat w Luświcy (W. Ks. Poznańskie) dnia 6. marca.

1786. Rodzi się Karol Marja Weber w Eutin, w następnym umiera Gluck we Wiedniu. Tegoż **1787** roku, Praga wystawia „Don Juana" Mozarta po raz pierwszy, Beethoven przybywa na krótko do Wiednia, Sacchini wystawia w Paryżu „Edypa".

1788. Umiera Filip Emanuel Bach w Hamburgu Mozart komponuje swoją G-moll symfonję a Haydn „Oxfordską". Cherubini osiedla się w Paryżu. Forkel wydaje I. tom swej Historji muzyki.

1789. Rewolucja w Paryżu, kompozytorowie D'Alayrac, Créqui Mehul, Cherubini, Berton i Rudolf Kreutzer występują ze swemi utworami scenicznemi.

1790. Mozart wystawia w Wiedniu „Cosi fan tutte" a w roku następnym „Flet czarodziejski" i „La Clemenza di Tito" w Pradze. Haydn udaje się do Londynu. Karol Lipiński przychodzi na świat w Radzynie.

1791. Mozart komponuje „Requiem" i umiera. Cherubini występuje w Paryżu z „Lodoiską". Meyerbeer rodzi się w Berlinie.

1792. Beethoven osiedla się w Wiedniu i pobiera naukę u Haydna, Albrechtsbergera i Schenka. Opera nadworna wystawia „Il matrimonio segreto" Cimarosy. W Pesaro rodzi się Rossini. I. Elsner zajmuje posadę kapelmistrza we Lwowie. W Berlinie założono Singakademie".

1793. W Paryżu podczas najstraszniejszego teroru rewolucyjnych rządów kompozytor Le Sueur występuje z operą „La Caverne“. W Niemczech ukazuje się Adama Hillera książka z chorałami. Można zauważyć już pewne zmiękczenie tychże.

1794. Haydn po raz wtóry jedzie do Londynu. Stefani wystawia z wielkiem powodzeniem „Krakowiaków i górali“ w Warszawie.

1795. Tria Beethovena Op. 1. ukazują się. W Paryżu otworzono konserwatorjum na nowo. Rode i Kreutzer zostają powołani na profesorów.

1796. Beethoven komponuje pieśń „Adelaidę“. „Dorfbarbier“ Schenka w Wiedniu, „Przerwana ofiara“ Wintera w Monachium po raz pierwszy. Karol Löwe przychodzi na świat. Niemieccy filozofowie i romantyczni poeci występują na widownię.

1797. Franciszek Schubert przychodzi na świat w Lichtental pod Wiedniem. Göthego „Herman i Dorotea“.

1798. W Paryżu wystawiają operę Gaveaux: „Léonore ou l' amour conjugal“, której tekst posłużył później Beethovenowi do „Fidelia“. W Lipsku Rochlitz zaczyna wydawać „Allgemeine Musikalische Zeitung“.

1799. Beethoven komponuje „Sonatę patetyczną“ op. 13. W Wiedniu wykonują po raz pierwszy „Stworzenie“ Haydna, Szylera „Walenstein“.

1800. Pojawiają się następujące dzieła Beethovena: I. symfonja, kwartety smyczkowe op. 18 i koncert fortepianowy C moll. W Paryżu wystawia Cherubini „Woziwodę“. Zumsteeg wydaje swoje ballady. Kotzebue pisze possy i operowe teksty. W Niemczech ukazuje się t. zw. Liederspiel. W Warszawie rodzi się Józef Stefani, późniejszy kompozytor wielu kościelnych utworów.

1801. V. Bellini rodzi się w Cattaneo. W Wiedniu pierwsze wykonanie Haydna „Czterech pór roku“, Simon Majer z Bergamo wystawia operę „Ginevra“.

1802. Beethoven komponuje II. symfonję D-dur. Testament Heiligenstadski. Spohr występuje z I. koncertem na skrzypce.

1803. Hector Berlioz przychodzi na świat w Côte St. André. Beethoven komponuje oratorjum „Chrystus na górze Oliwnej“ i Sonatę Kreutzerowską. Forkel ogłasza pismo o I. S. Bachu, jego życiu, sztuce i dziełach.

1804. Beethoven komponuje Symfonję heroiczną. Abe Vogler w Wiedniu wśród uczniów K. M. Webera, Meyerbeera, Anzelma Webera, Gänsbachera. W Paryżu Napoleon koronuje się; podczas uroczystości wykonują Scarlattiego „Tu es Petrus“ i Paesiella (?) hymn z towarzyszeniem 80 harf.

1805. Pierwsze wykonanie „Fidelia“ w Wiedniu. Rok urodzenia Józefa Nowakowskiego.

1806 i **1807.** Beethoven komponuje IV. Symfonję, koncert skrzypcowy, 3-cią Leonorę, Mszę C-dur, uwerturę do „Koriolana“. Mehula „Józef i jego bracia“. Spontiniego „Westalka“ dwie najwybitniejsze opery ukazują się w Paryżu. Ignacy Dobrzyński przychodzi na świat.

1808. Pierwsze wykonanie V. i VI. symfonji Beethovena w Wiedniu. Założenie konserwatorjum w Pradze. I. część „Fausta“ Goethego ukazuje się.

1809. Feliks Mendelssohn przychodzi na świat. Weigla popularna opera „Schweizerfamilie“ ukazuje się. Cherubini komponuje Mszę F-dur. Zelter zakłada w Berlinie „Liedertafel“. Elsner wystawia „Leszka Białego“ w Warszawie.

1810. Fryderyk Szopen przychodzi na świat w Żelazowej woli, a Robert Schuman w Zwickau. Karol Kurpiński zostaje kapelmistrzem w Warszawie. Schubert występuje z pierwszą pieśnią „Skarga Hagary“ a K. M. Weber z pierwszą operą. We Frankenhausen pierwszy muzyczny festywal.

1811. W Raiding na Węgrzech rodzi się Franciszek Liszt.

1812. Założenie Towarzystwa muzycznego w Wiedniu. Inne podobne instytucje powstają w Niemczech.

1813. W Lipsku przychodzi na świat Ryszard Wagner a w Roncole pod Busetto Józef Verdi. Pierwsze wykonanie VII. symfonji Beethovena. „Tancred" Rossiniego w Wenecji. Założenie konserwatorjum w Brukseli.

1814. „Fidelio" Beethovena w nowem opracowaniu. Pierwsze wykonanie VII symfonji. Nokturny Fielda pojawiają się. „Jadwiga" Kurpińskiego w Warszawie.

1815. Kongres wiedeński.

1816. Spohra „Faust" pojawia się pod dyrekcją Webera. W tymże roku Weber zajmuje posadę kapelmistrza w Dreznie, dotychczas powierzaną Włochom. Rossini występuje z „Cyrulikiem z Sewilli" w Rzymie. Schubert komponuje „Erlköniga", Cherubini „Requiem" C-moll, a Beethoven pieśni „An die ferne Geliebte".

1817. Pojawia się „Gradus ad Parnassum" Clementiego. Rozwój błyskotliwej gry fortepianowej. Cramer, Field, Berger, Klengel, Kalkbrenner, Moscheles, uczniowie Clementiego wchodzą w świat. Hummel zaczyna komponować swe wielkie utwory fortepianowe Sonaty i Koncerty. Antoni Kontski rodzi się.

1818. Beethoven zaczyna pracować nad Mszą solenną. Sonata B-dur (für Hammerklavier). Pierwszy festywal nadreński w Dysseldorfie. „Król Łokietek" Elsnera w Warszawie.

1819 i **1820.** Spontini wystawia „Olimpję" w Paryżu i przenosi się do Berlina na stanowisko kapelmistrza. „Zamek na Czorsztynie" Kurpińskiego w Warszawie. Stanisław Moniuszko rodzi się w Ubielu na Litwie dnia 5 maja 1819. Schopenhauer występuje z dziełem „Świat jako wola i wyobrażenie".

1821. W Berlinie wystawiono po raz pierwszy „Wolnego strzelca" Webera. Cherubini zostaje dyrektorem paryskiego konserwatorjum. Założenie konserwatorjum warszawskiego pod Elsnerem.

1822. Beethoven kończy Mszę solenną i ostatnią sonatę fortepianową op. 111 C-moll. Schubert pisze niedokończoną Symfonję h-moll. Cezar Franck przychodzi na świat w Leodjum.

1823. „Euryantha" Webera w Wiedniu, Spohra „Jessonda" w Kassel, Erard udoskonala mechanikę młotkową fortepianu.

1824. IX Symfonja Beethovena we Wiedniu. Ostatnie kwartety powstają. Antoni Bruckner przychodzi na świat w Ansfelden. Löwe występuje z pierwszemi balladami.

1825. „Biała dama" Boieldieu w Paryżu. Rondo op. 1 Szopena pojawia się. Thibaut występuje z pismem „O czystości sztuki muzycznej". Na Palęstrynę i mistrzów XVI. wieku zaczyna świat zwracać uwagę.

1826. „Oberon" Webera w Londynie, w tymże roku umiera kompozytor. Mendelssohn komponuje swe arcydzieło uwerturę do „Snu nocy letniej", Schubert kwartety i Trio b-dur. Rossini u szczytu tryjumfów w Niemczech.

1827. L. v. Beethoven umiera w Wiedniu.

OBCHODY BEETHOVENOWSKIE W POLSCE.

Warszawa rozpoczęła obchód rocznicy recytalem fortepianowym Konrada Ansorge dnia 1-go grudnia. Artysta wykonawszy na dni kilka przedtem koncert Es-dur z orkiestrą dał słyszeć tym razem sonatę Waldsteinowską i Appasionatę, Warjacje es-dur i dwa ronda. We środę dnia 15 grudnia wieczór sonat skrzypcowych: Dubiska i Turczyński grają sonaty op. 30 c-moll, op. 96 g-dur i Kreutzerowską. Dnia 16 go w Wielkim Teatrze „Fidelio". Dnia 17-go w Filharmonji uwertura „Leonora" Nr. 3, Koncert skrzypcowy Florizel de Reuter i IX symfonja.

Kraków rozporządza skromnymi środkami i dlatego też skromnie tylko obchodzi rocznicę Beethovenowską. Obchód niema tu charakteru manifestacyjnego, lecz jest raczej próbą propagandy dla kultu Beethovenowskiego i środkiem, służącym do uświadomienia szerszego ogółu, czem jest Beethoven dla naszej kultury. Dlatego większą część programu wypełniły dotąd popularne wykłady, illustrowane muzyką, rozpoczęte już z początkiem października i starające się w cyklu, planowo ułożonym dać wszechstronny obraz twórczości Beethovenowskiej. Tematy dotychczasowych wykładów objęły:

1. Charakterystyka muzyki Beethovenowskiej, jej patos, liryzm, jej heroiczny pierwiastek i cechy romantyczne.

2. Formy muzyki Beethovenowskiej: allegro sonatowe, adagio, rondo, warjacje i symfonje.

Na każdym wykładzie wykonano 2—3 sonat fortepianowych i skrzypcowych, warjacje, ronda i pieśni. (Wykonawcy: p. Zofia Bandrowska, Beata Doleżalówna, Olga Łapicka, Dr. Herman, prof. Stan. Lipski i M. Münz).

Kameralne wieczory, poświęcone Beethovenowi urządza Instytut muzyczny z inicjatywy ruchliwej kierowniczki p. Klary Czop-Umlaufowej.

Kulminacyjnym punktem obchodu mają być symfoniczne koncerty, urządzone staraniem Związku muzyków polskich w sali Teatru miejskiego. Inauguracyjna Akademja uroczysta dn. 5 grudnia w niedzielę. Koncerty obejmują niemal wszystkie symfonje i uwertury Beethovenowskie; na zakończenie przygotowuje się wykonanie IX symfonji z chórem. *Dr. Józef Reiss.*

We Lwowie zainaugurował uroczystości Beethovenowskie podobnie jak w Warszawie Konrad Ansorge dnia 7 grudnia koncertem, na którym wykonał te same utwory co w stolicy, zaś 18 b. m. odbędzie się „Wieczór Beethovenowski“ w „Kole Muzycznem“ zarazem pierwszy w tym sezonie w salach Kasyna i Koła literacko-artystycznego. Odczyt o Beethovenie wygłosi prezes „Koła“ p. Edmund Walter, pp. W. Weber i A. hr. Komorowski odegrają Sonatę wiolonczelową g-moll op. 5. Nr 2, zaś wspólnie z p. J. Cetnerem wykona p. W. Weber Sonatę skrzypcową c-moll op. 30 Nr. 3, a prof. A. Dianni odśpiewa „Do Adelaidy“.

Z koncertem symfonicznym, poświęconym wyłącznie Beethovenowi wystąpi 19 b. m. Żydowskie Towarzystwo Muzyczne, którego orkiestra wykona uwerturę do „Egmonta“, „Leonorę 3“ i Symfonję V.

Galicyjskie Towarzystwo Muzyczne urządzi koncert Beethovenowski w terminie późniejszym a wykona symfonje Nr. I. i II. oraz pieśni.

W Poznaniu dnia 25-go listopada urządzili profesorowie Akademji Wieczór kameralny z Triem b-dur Appassionatą i kwartetem smyczkowym. Dnia 15-go grudnia urządza Akademja wieczór złożony z utworów — Fryderyka Szopena. Koncert symfoniczny pod dyrekcją Dołżyckiego poświęcony Beethovenowi, składa się wyłącznie z dzieł jego.

WALNE ZGROMADZENIE „KOŁA MUZYCZNEGO“ WE LWOWIE.

Dnia 29. listopada b. r. odbyło się w sali Lwowskiego Instytutu Muzycznego doroczne Walne Zgromadzenie członków „Koła Muzycznego“ pod przewodnictwem prezesa p. Edmunda Waltera.

W sprawozdaniu swem zaznaczył przewodniczący, że z powodu braku własnego lokalu i odpowiedniej sali wieczory „Koła“ musiały się odbywać w małej sali gal. Towarzystwa Muzycznego, która jednak okazała się za ciasną i nie mogła pomieścić wszystkich słuchaczy. Z powodu braku odpowiedniejszej sali wniósł Wydział “Koła“ ponownie podanie do Wydziału gal. Tow. Muzycznego z prośbą o odstąpienie małej sali, spotkał się jednak z odmową, a to rzekomo z tego powodu, iż sala ta jest codziennie zajęta

na próby. W prywatnej atoli rozmowie oświadczył jeden z członków Wydziału gal. Tow. Muz., iż sali „Koło“ nie otrzyma, gdyż prezes p. Walter jest równocześnie dyrektorem Instytutu Muzycznego, a więc szkoły konkurującej z Konserwatorjum. — Nie chcąc wobec tego stać na przeszkodzie dalszemu rozwojowi „Koła“ oświadczył prezes p. Walter, iż gotów jest złożyć swą godność i prosił o wybór innego prezesa, na co jednak Walne Zgromadzenie zgodzić się nie chciało. Wobec odmowy ze strony gal. Tow. Muzycznego rozpoczął prezes „Koła“ pertraktacje z Kasynem i Kołem literacko-artystycznem, które chętnie odda „Kołu Muzycznemu“ salę o ile członkowie tak „Koła Muzycznego“ jak i Kasyna opłacać będą drobny wstęp na pokrycie kosztów opalania, oświetlenia i służby. (Pertraktacje te w międzyczasie zostały uwieńczone pomyślnym skutkiem). Po wyliczeniu najważniejszych wieczorów ubiegłego sezonu i po przedłożeniu programu dalszej pracy, podziękował prezes wszystkim tym, którzy zawsze z największą gotowością stawali na każde zawołanie i sztuką swą przyczyniali się w znacznej mierze do powodzenia wieczorów „Koła“.

Sprawozdanie kasowe złożył następnie skarbnik p. Alfred Plohn. „Koło Muzyczne“ liczy obecnie 322 członków, z pośród których jednak część zalega od dłuższego już czasu z wkładkami, dotąd pomimo wysłanych urgensów nieuiszczonemi. Obrót kasowy wynosił w roku 1919/20 Mp. 15.869·70. Z tytułu uiszczonych wkładek i wpisowego wpłynęło Mp. 14.094·50, za bilety wstępu, programy i legitymacje zebrano Mp. 1.775·20. Na wydatki w łącznej kwocie Mp. 5.988·56 składają się następujące pozycje: Czynsz za wynajęty lokal w Instytucie Muzycznym Mp. 336·—, koszta administracji, służba, druki etc. Mp. 1.492·56, za „Gazetę Muzyczną“ Mp. 4.160·—.

Po przyjęciu sprawozdania do wiadomości i udzieleniu ustępującemu Wydziałowi absolutorjum, przystąpiono do wyboru nowego Wydziału na r. 1920/21. W skład tego Wydziału weszli: p. Edmund Walter jako prezes i kierownik artystyczny, panie: Dr. Zofja Drexlerowa, Zofja Horoszkiewiczówna (delegatka Związku muzyczno-pedagogicznego) i Marja Szmarowa oraz pp. Lesław Jaworski, Czesław Krzyżanowski, Andrzej hr. Komorowski, Stanisław Lipanowicz i Alfred Plohn.

Po wyborze komisji szkontrującej, w skład której weszli pp. Dr. Tadeusz Gorecki, Dr. Leon Gruder, przewodniczący zamknął Walne Zgromadzenie.

△

Wydawca i odpowiedzialny redaktor: Józef Georgeon. Z drukarni M. Schmitta i S-ki.